

Maciej Czerwiński



## Literackie inkarnacje kajkawszczyzny we współczesnej chorwackiej prozie – od stylizacji językowej do głębokich sensów kulturowych

W pewnym momencie biegu akcji powieści Miljenka Jergovicia pt. *Ruta Tannenbaum* narrator wypowiada następującą kwestię: „*A onda je desetoga travnja, u popodnevnim satima, dok pošten svijet počiva poslije ručka, njemačka vojska umarširala u Zagreb. Jebemti, kak su bili lepi ti vojnici!*”<sup>1</sup>. W tym pozornie zwyczajnym fragmencie narracyjnym kryje się misterny plan autora. Chce on, poza sensem *stricte* dosłownym, wymóc na czytelniku, aby ten inferencyjnie odczytał semiozę wywoływaną przez użycie mówionego dialektu kajkawskiego. Wyrażenie „*kak su bili lepi ti vojnici*” nie oznacza tu bynajmniej zachwyty narratora nad niemieckimi żołnierzami i okupacją Zagrzebia. Jest raczej drwiną wymierzoną w spolegliwą i pasywną mentalność drobnomieszczańskiego Agramu. To właśnie dialekt kajkawski ustanawia taki, presuponowany w akcie dekodowania, sens. Kajkawszczyzna jest bowiem w chorwackiej kulturze uwikłana w szereg rozmaitych kontekstów, które współtworzą semantyczną wartość komunikatu literackiego.

### 1. Syndrom lęku – język literacki a język literatury

Wykorzystanie dialektu w powieści nie jest bynajmniej we współczesnej chorwackiej prozie zjawiskiem odosobnionym. Prozę tę cechuje bowiem niespotykane dotąd bogactwo kodów pochodzących z rozmaitych porządków uniwersum języka mówionego, począwszy od jego odmian terytorialnych, na społecznych i środowiskowych kończąc. Różnorodność języka mówionego w literaturze (nie w języku literackim, choć i ten problem domagałby się omówienia) zmusza, abyśmy się wstępnie przyjrzeni obecności jednego z nich – kajkawszczyzny właśnie, a także literackiej inkorporacji rozmaitych nieoficjalnych wariantów języka. Obecność

---

<sup>1</sup> M. Jergović, *Ruta Tannenbaum*, Zagreb 2006, s. 343.

w literaturze języków „zrośniętych z rodzimą glebą” (Antoine Berman<sup>2</sup>) nie jest bowiem wyłącznie niewinną stylizacją, lecz stanowi dialog z najbardziej fundamentalnymi znaczeniami kultury chorwackiej. Zjawisko wielojęzyczności we współczesnej prozie zbiega się wyraźnie z tendencjami powszechnie określanymi mianem „ponowoczesnych”. Charakteryzują się one, między innymi, afirmacją języków małych społeczności, które w procesie budowania kanonu narodowego zostały zepchnięte na margines życia społecznego. W najlepszym razie zapisano je w słownikach i w encyklopediach lub zagwarantowano im miejsce w literaturze zwanej regionalną. Ich obecność w kanonie literatury „ponad”, czyli narodowej, była raczej rzadkością. Absencja socjolektów i żargonów, zwanych często barbaryzmami, wynikała z kolei ze społecznego prestiżu skodyfikowanej normy literackiej, zwanej też – rzecz nieprzypadkowa – standardową. Chorwacka kultura słowa została zdominowana przez style wysokie, czyli idiomy wyposażone w zinstytucjonalizowany – użyjmy terminu Pierre’a Bourdieu – „kapitał symboliczny” (wyjątkiem są tutaj nieliczni pisarze, *proza u trapericama*<sup>3</sup> czy manifesty programowe<sup>4</sup>). Z tego powodu wzorcowość, czyli właśnie standardowość oficjalnego języka literackiego niezakorzonego w żywej mowie stawała się – w pewnym sensie i na pewnym poziomie – obligatoryjna także dla języka literatury. Co więcej, oba języki wzajemnie się autoryzowały. Dość niezwykłym i kuriozalnym przykładem tej osmozy jest popularyzowany w latach siedemdziesiątych XX wieku przez Ljudevita Jonkego aksjomat *piši kako dobri pisci pišu*. Był on wyraźnie wzorowany na hasle Vuka, choć demaskował zupełnie odmienne (auto)wyobrażenia chorwackiej kultury.

Apoteoza ujednoliconego standardu – i związanej z nim pisanej „standardowości” literatury – jest jednym z głównych fundamentów chorwackiej kultury słowa (badacze na ogół – włączając autora tego tekstu – zwracali uwagę na znacznie mniej istotny puryzm). Wbrew powszechnie wyrażanym apologetycznym opiniom na temat bogactwa dialektów – bogactwa, dodajmy, niezaprzecznego – i ich roli w obrębie tradycji, chorwacka kultura cierpi na zauważalny lęk przed nadmiernym wpływem mówionej wielojęzyczności, zarówno na język literacki, jak i na język literatury (nieregionalnej). W tym pierwszym przypadku jest to zrozumiałe, w drugim zaś – niezupełnie. Chorwacką literaturę nowoczesną (nieposiadającą charakteru czysto regionalnego) – czyli umownie: od drugiej połowy XIX wieku – cechuje, poza nielicznymi wyjątkami, wszechobecny pisany *stilus gravis*. Zależność pomiędzy płaszczyzną języka a płaszczyzną kultury wydaje się tutaj oczywista. Chorwacka kultura obawia się wielojęzycznego gwaru, bojąc się utraty podmiotowości i spójności heterogenicznej kultury narodowej – kultury, której kodyfikacja była długotrwała i niezwykle trudna. Jest to o tyle dziwne, że właśnie różnorodność jego odmian terytorialnych mogła być w czasach komuni-

<sup>2</sup> A. Berman, *Przekład jako doświadczenie obcego*, przeł. U. Hrehorowicz, [w:] *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 249–266.

<sup>3</sup> Zjawisko to doczekało się kompetentnego omówienia, por. A. Flaker, *Proza u trapericama*, Zagreb 1983.

<sup>4</sup> Por. J. Kornhauser, *Świadomość regionalna i mit odrębności*, Kraków 2001, s. 10.

stycznej Jugosławii wykorzystana jako element odróżniający język chorwacki od serbskiego i, ogólnie, kulturę chorwacką od serbskiej. Faktem jest, że w refleksji filologicznej ową odmienność wielokrotnie akcentowano, ale w prozie wielojęzyczności unikano, spychając dialekty do roli medium literatury regionalnej. Autorzy raczej forsowali skodyfikowany i spisany język nowosztokawski, nawet wtedy, gdy byli czakawcami i pisali o kajkawskim Zagrzebiu (jak np. Ivan Slamnig).

Ażeby zjawisko dominacji sztokawszczyzny należycie przedstawić, musimy przypomnieć, że szacowna Jubilatka, Pani Profesor Maria Bobrownicka, wielokrotnie analizowała rolę dialektów w chorwackiej kulturze i najczęściej wiązała je z ekspansją ludowych modeli kultury. Próby jej zbudowania dostrzegała Autorka zarówno w dziewiętnastowiecznych dążeniach do stworzenia wspólnoty chorwacko-serbskiej i w związanej z nimi kodyfikacji sztokawszczyzny, jak i w dwudziestowiecznych próbach ożywienia dialektu kajkawskiego (do czego, rzecz jasna, najbardziej przyczynił się Miroslav Krleža w *Balladach Petrice Kerempuha*<sup>5</sup>). Istotne jednak jest to, że ani jeden, ani drugi projekt w istocie się nie powiódł. Wprawdzie bowiem dziewiętnastowieczny wybór sztokawszczyzny jako języka literackiego otworzył chorwacką kulturę piśmienniczą na rozmaite kody ludowe, zarówno własne (wspomnijmy chociażby całą XVIII-wieczną tradycję piśmienniczą franciszkanów), jak i obce – przede wszystkim serbskiej proveniencji, ale nie zdołał zburzyć jej głównego mitu – mitu europejskiego i związanego z nim zespołu wyobrażeń utożsamianych z szeroko rozumianą pisaną kulturą wysoką (dodajmy na marginesie, że ów mit z całym impetem aktualizuje się zawsze wtedy, gdy pojawia się próba negacji językowej czy kulturowej wspólnoty chorwacko-serbskiej; tak było np. w latach siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku). Z kolei w przypadku projektu Krleży mieliśmy do czynienia raczej ze zjawiskiem egzotycznym i kulturotwórczym co najwyżej na płaszczyźnie estetycznej. Nigdy jednak nie został on uznany za prawdziwie godną podstawę dla jakiegokolwiek zmiany kanonu kultury narodowej. *S p i s a n a ż y w a m o w a* to wszakże coś innego niż *m o w a p i s a n a*. Co więcej, okazało się także, że wybór sztokawszczyzny, dokonany ostatecznie na początku XIX wieku (choć później uszczegółowiany zarówno lingwistycznie, jak i kulturowo), został – wbrew wszelkim wątpliwościom zgłaszanym przy wielu okazjach – uznany za właściwy.

Taka absolutyzacja sztokawszczyzny jako idiomu literackiego, zarówno na poziomie samego kodu, jak i mitu o nim, doprowadziła kulturę chorwacką do obsesyjnego lęku przed nazbyt dużymi wpływami idiomów mniej prestiżowych, a więc przede wszystkim odmian terytorialnych – dialektów oraz społecznych – socjolektów, a także związanych z nimi języków obcych, niemieckiego czy włoskiego (w późniejszym okresie także angielskiego). Kojarzono je z językiem mówionym, a więc mniej wartościowym. Zwracała na to uwagę Maria Dąbrowska-Partyka, choć jej refleksja dotyczyła przede wszystkim uwarunkowań dziewiętnastowiecznych i swego ich przemilczania w narracji historycz-

<sup>5</sup> Por. M. Bobrownicka, *Narkotyk mitu*, Kraków 1995, zwłaszcza s. 82–83.

no-lingwistycznej i teoretycznoliterackiej. Autorka pisze: „Jest bagatelizowana [wielojęzyczność – M.Cz.] jako grzech zamierzchłej przeszłości, pomijana we współczesnych rachunkach sumienia. W żadnym z tych ujęć wielojęzyczność nie zajmuje należnego sobie miejsca: nie pojawia się jako kluczowy problem intelektualny i uczuciowy tamtej epoki”<sup>6</sup>.

Za symptomatyczne dla ujęć chorwackich możemy uznać studium Krunoslava Pranjića, czołowego stylistyka chorwackiego, który analizując chorwacką prozę lat siedemdziesiątych, a konkretniej nowele Mirka Božicia i Ivana Slamniga, stwierdza, że jest ona w przypadku tego pierwszego nasycona językowym pierwiastkiem wiejskim (*ruralno*), w przypadku drugiego – miejskim (*urbano*)<sup>7</sup>. Uderzające jest jednak to, że za charakterystyczne cechy gwary ludowej uznaje autor niemal wyłącznie zjawiska morfologiczne (sufiksalne i interfiksalne) czy stylistyczną rekację czasowników. Z kolei typowymi zjawiskami miejskimi są dlań charakterystyczne dla życia *gradske civilizacije* wyrażenia szablonowe, (auto)ironia, zredukowany dialog i, ogólnie mówiąc, *jezik svakidašnjice* (codzienności). Badacz nie wymienia dialektyzmów, ani barbaryzmów. Nie wymienia, bo ich we wspomnianych nowelach – poza nielicznymi wyjątkami – brak! Autorzy, tutaj Božić i Slamnig, zwyczajnie nie sięgają po dialekty i inne idiomy mówione, co najwyżej – choć w stopniu niewielkim – po socjolekty i żargony. Język tej prozy, zarówno na poziomie narracji, jak i dialogów, nie wykorzystuje jakże tutaj stylistycznego mimetyzmu formalnego. W przypadku pierwszym byłaby to ludowa, mówiona sztokawszczyzna (inna przecież od języka literackiego), zaś w drugim – kajkawsko-sztokawski regiolekt Zagrzebia. W zamian za to preferuje się idiom bliski normie literackiej, a więc standardowej.

Ów problem beznadziejnego zawieszenia idiolektów literackich pomiędzy zabsolutyzowanym językiem standardowym a rozmaitymi językami mówionymi staje się także tematem dla Pavla Pavličića w oryginalnej prozie epistolarnej pt. *Rukoljub. Pisma slavnim ženama*. Chorwacki pisarz, i badacz literatury równocześnie!, w liście *Do Olgi i Liny* (bohaterki dość banalnej książki dziewiętnastowiecznego pisarza Eugena Kumičića) aktualizuje chorwacki spór o język właśnie. Olga (prototyp chorwackiej patriotki) „uczy nas czystego źródłowego (*izvornog*) języka chorwackiego, szanującego etymologię, tradycję, czystość i piękno wypowiedzi”<sup>8</sup>, z kolei Lina „szepce, by korzystać swobodnie z innych języków, z dialektów, by nie odrzucać barbaryzmów” (podkr. – M.Cz.). Trawestując Pavličića, Julian Kornhauser dopowiada: „Nie ma żywych dialogów w literaturze, a wpływ redaktorów, językoznawców i polityków na »właściwy« kształt języka jest przemożny i uciekający od praktyki językowej”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> M. Dąbrowska-Partyka, *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków 2003, s. 85.

<sup>7</sup> K. Pranjić, *Jezikom i stilom kroza književnost*, Zagreb 1986, s. 217–226.

<sup>8</sup> J. Kornhauser, *Kodyfikacja języka literackiego jako temat literacki*, [w:] *Tożsamość a język w perspektywie slawistycznej*, red. S. Gajda, Opole 2008, s. 220.

<sup>9</sup> Ibidem.

## 2. Język i dialekt

Chorwacka narracja na temat historii i kultury słowa – zarówno w naukach filologicznych, jak i *stricte* historycznych – dość jednoznacznie dowodzi, że dokonany w XIX wieku wybór dialektu sztokawskiego jako bazy dla języka literackiego był, mówiąc ogólnie, wyborem właściwym (pogodzono się już chyba z faktem, że skazał on chorwacką kulturę na sojusz z kulturą serbską, co miało – jak wiadomo – reperkusje na poziomie językowym, kulturowym i politycznym). Przemawiać za nim miała tradycja języków literackich w Dubrowniku i w Sławonii, a także – co się szczególnie ostatnio podkreśla – osiemnastowieczna dominacja sztokawszczyzny ludowej w trzech centrach kulturowych: w Bośni, w Sławonii i w Dalmacji. Już wówczas, przekonują tezy z nowszych opracowań, sztokawszczyzna uzyskuje przewagę nad słabnącą kajkawszczyzną i martwą literacko-nadmorską czakawszczyzną. Dzięki zastosowaniu takiej strategii argumentacyjnej chorwacką kulturę słowa udaje się przedstawić jako narrację z sensowną linią rozwojową, w której dominowała lepiej oceniana ewolucyjność, nie zaś rewolucyjność. Przypomnijmy, że z kolei rozmaite ujęcia jugosłowiańskie przypisywały chorwackiej kulturze rewolucyjność wyboru językowo-kulturowego i wiązały go z reformą Vuka Karadžicia. Wskutek tego narzucały jej cechę wtórności.

Niezależnie jednak od tego, jakim znakiem opatrzymy owe dziewiętnastowieczne dążenia narodotwórcze, musimy w procesie tym dostrzegać nie tylko przesłanki natury czysto historycznej (do których tak bardzo przekonywała nas pozytywistyczna historiografia), lecz także wpływ postaw światopoglądowych. Stworzyły one z tych przesłanek wiarygodny program narodowy – program oparcia chorwackiej kultury słowa o dialekt sztokawski. Wybór jednego języka i związaną z nim unifikującą kodyfikację heterogenicznej kultury, a więc ustanawianie dla niej wspólnego horyzontu sensu i próbę wprowadzenia do niej ładu, wiązać należy z konstrukcją dość oczywistego porządku hierarchicznego: język i literatura w jednym dialekcie są ważniejsze niż język i literatura w dialekcie innym. Trzeba przyznać, że jest to wybór dramatyczny, zwłaszcza jeśli uwzględni się wielowiekową tradycję innych języków regionalnych. Tym niemniej, w procesie kodyfikacji kultury chorwackiej narzecza czakawskie i kajkawskie zostały podporządkowane sztokawszczyźnie, która – za sprawą kompleksowych procesów semiozy – została opatrzona mianem *języka*. W takim ujęciu różnicę między dialektem a językiem należy uznać za świadomie ustanowiony akt wartościujący, wynikający z zastosowania określonego znaku, w tym wypadku rzeczownika „język”. Proces zmiany nazwy, czyli zamiany „dialektu” na „język” moglibyśmy określić mianem przejścia z jednej (gorszej) domeny aksjologicznej w drugą (lepszą) lub, bardziej potocznie, nadaniem „lepszego imienia” (w istocie oba te zjawiska są pokrewne, o ile nie synonimiczne). Taka binarna konstrukcja petryfikuje nasze wyobrażenia o „gorszym” dialekcie i „lepszym” języku, choć przecież w sensie lingwistycznym oba te desygnaty moglibyśmy okre-

ślić tym samym mianem, pamiętając jednakowoż o różnicach natury czysto lingwistycznej i stopniu zaawansowania procesów kodyfikacji. Utrzymanie spójnego modelu kultury polega jednak na tym, aby „język” konfrontować z „dialektem”, aby podkreślać odmiennność obu desygnatów i nasz stosunek do nich<sup>10</sup>.

Powyższe rozumowanie prowadzi nas do następującej tezy: powstanie języków literackich – kodów, które w procesach modernizacji i narodowej homogenizacji uzyskały wysoki status w hierarchii symboli kulturotwórczych – doprowadziło do eliminacji lub ograniczenia możliwości rozwoju innych kodów, w tym przypadku „dialektów”. Powstały, użyjmy terminologii Baumanowskiej, *odpadki*<sup>11</sup> modernizacji, gdyż procesy unowocześniania społeczeństw doprowadziły do narzucenia całej projektowanej wspólnocie wybranego przez elity języka literackiego. Trzeba bowiem pamiętać, że granice nowoczesnych narodów nie powstały w oparciu o granice czysto lingwistyczne, o czym przekonywały teorie dziewiętnastowieczne, lecz na bazie innych kryteriów kulturotwórczych, w których różnice językowe traktowane były jako ostatecznie możliwe do przewyciężenia (czytaj: podporządkowania słabszych przez silniejsze). Stąd *prestizowa* forma języka nie tylko zmarginalizowała inne kody, ale także znacząco wpłynęła na systemy swoich ‘nieprestizowych’ odpowiedników, którym udało się przetrwać. *Prestiz* zagwarantował językowi literackiemu w ukształtowanej wspólnocie narodowej status języka *oficjalnego*. Oficjalizacja pociąga za sobą szereg konsekwencji natury społeczno-politycznej: język oficjalny staje się językiem prawa, publicznej komunikacji i edukacji; staje się swoistym „paszportem” umożliwiającym dostęp do instytucji życia społecznego. Powstaje przeto wyraźny podział na *centrum* i *peryferie* kultury, a więc także *centrum* i *peryferie* języka.

Ów problem doczekał się omówienia w duchu współczesnej krytyki epistemologii pozytywistycznych. Wypowiadał się na ten temat na przykład Pierre Bourdieu. Bodaj jako pierwszy zauważył on, że kluczową rolę w uznaniu wartości języka literackiego pełni tzw. „kapitał symboliczny”<sup>12</sup>. Takie ujęcie, zgoła słuszne, uzasadniał opierając się na francuskiej tradycji, w której wpływ na kształtowanie się języka literackiego Francuzów miało centrum polityczne i jego dialekt – dialekt Paryża. Z dialektem kajkawskim jest jednak inaczej, wszakże to nie on, jako język centrum politycznego – Zagrzebia, stał się językiem literackim, lecz prowincjonalna, z punktu widzenia Zagrzebia, sztokawszczyzna. Mamy więc w chor-

<sup>10</sup> Więcej na ten temat: M. Czerwiński, *Estetyka narodowa i jej wrogowie – czyli o językach literackich i polityce językowej w tak zwanej ponowoczesności*, „Socjolingwistyka” 2007, t. 21, s. 7–22.

<sup>11</sup> Polski socjolog zwięźle sformułował swój pogląd w tej kwestii: „Na pytanie, w jaki sposób osiąga idealną harmonię swoich rzeźb, Michał Anioł miał ponoć odpowiedzieć: »To proste. Bierze się blok marmuru i ociosuje niepotrzebne fragmenty«. U szczytu renesansu Michał Anioł sformułował zasadę, która miała przyświecać nowoczesnemu tworzeniu. Sekretem nowoczesnego tworzenia miało się stać oddzielanie i niszczenie odpadów: odcięcie i pozbycie się tego, co zbędne, niepotrzebne i bezużyteczne, miało prowadzić do odkrycia tego, co piękne i harmonijne, co daje radość i zadowolenie” (por. Z. Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. T. Kunz, Kraków 2004, s. 39).

<sup>12</sup> P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, przeł. G. Raymond, M. Adamson, Cambridge 2001 [1991].

wackiej sytuacji do czynienia z paradoksem: z perspektywy języka literackiego język Zagrzebia – zarówno czysta kajkawszczyzna, jak i zurbanizowana hybryda określana jako *zagrebački govor* – jest gwarą; z kolei z perspektywy dominujących dziewiętnastowiecznych procesów narodotwórczych kajkawszczyzna jawiła się jako kod reprezentujący wsteczność i prowincjonalizm. W żadnej z tych perspektyw – ani współczesnej ani historycznej – język centrum politycznego (Zagrzebia) nie zajmuje centralnego miejsca w procesie późniejszej ewolucji języka literackiego. Dodajmy jeszcze, że w spór pomiędzy zwolennikami sztokawszczyzny i kajkawszczyzny w XIX wieku uwikłane były także inne czynniki społeczne, przede wszystkim zaś czynnik klasowy i, ogólnie mówiąc, światopoglądowy.

### 3. Semioza aktu wyboru kajkawszczyzny

W tak kompleksowej mozaice kulturowej ekspansja wielojęzyczności widoczna w prozie końca XX i początku XXI wieku jest zjawiskiem znaczącym. Jest to okres, który zbiega się z dwiema tendencjami obecnymi w kulturze chorwackiej, jedną lokalną, drugą zaś globalną. Pierwsza, mówiąc ogólnie, to próba odrzucenia chorwackiego monolitu językowo-ideologicznego, nachalnie propagowanego podczas ostatnich konfliktów wojennych, druga to wpływ światopoglądów spod znaku Baumana i Bourdieu, o których była mowa wyżej. Co jednak istotne, obie prowadzą do otwarcie wyrażanego sceptycyzmu wobec (uznawanych dotąd za niepodważalne) zabsolutyzowanych poglądów na temat języka literackiego, przede wszystkim zaś – języka literatury. Tendencje te – rzecz oczywista – wpływają na pejzaż językowy najważniejszych współczesnych dzieł literatury chorwackiej.

Pojawienie się w najnowszej prozie chorwackiej dialektu kajkawskiego staje się więc symptomatyczne. Nie tylko zresztą kajkawskiego, wszak ‘socjolingwistyczny mikrokosmos’ – użyjmy terminu Michała Głowińskiego<sup>13</sup> – ulega tutaj wyraźnemu poszerzeniu. Poetyka tej literatury, począwszy bodaj od zbioru opowiadań Miljenka Jergovicia *Sarajevski Marlboro* (1994) i tzw. prozy *FAK-owskiej*, świadomie eksploruje wszelkie – stylistyczne, środowiskowe i terytorialne – obrzeża języka literackiego. Taki wielogłos nie tylko wzbogaca uniwersum tekstów, lecz ma także wymiar światopoglądowy. Pisarze bowiem – choć to przecież tylko pewna tendencja, nie zaś zjawisko powszechne – próbują uelastycznić język literatury, wyjść poza pożądaną i pielęgnowaną w chorwackiej kulturze *stilus gravis*, zaktywizować inne języki, mniej cenione przez zwolenników monolitu kulturowo-językowego. Obca im jest propagowana przez „centra mocy” teza, w myśl której ujednolicone style wysokie gwarantują utrzymanie spójności modelu kulturowego. Autorzy ci ożywiają i literacko usposabiają rozmaite „niskie” *genera dicendi*, które dotąd nie miały wstępu na salony języka literatury. Parweniusze coraz wyraźniej przekraczają wyznaczone dotąd granice i coraz śmielej współtworzą prozatorski

<sup>13</sup> M. Głowiński, *Prace wybrane*, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 248.

pejzaż językowy. Powtórzmy jednak raz jeszcze: nie jest to wyłącznie wybór wąsko-stylistyczny czy estetyczny, lecz jest on wyraźnie nacechowany światopoglądowo i ukierunkowany na dialog z własną kulturą i z jej systemem obostrzeń.

W przypadku dialektu kajkawskiego widać to bardzo wyraźnie. Użycie tej odmiany w jakimkolwiek dziele literackim w chorwackiej kulturze odsyła wnikliwego czytelnika nie tylko do kajkawskiej tradycji języka literatury, rozwijanej właściwie do początków XIX wieku, ale także do słynnego utworu Miroslava Krleży *Balade Petrice Kerempuha*. To w nich zagmatwał Krleża już i tak skomplikowany status tego dialektu w chorwackim piśmiennictwie. Maria Dąbrowska-Partyka dowodząc nieprzekładalności tego utworu na język polski zauważa, że już sam wybór dialektu kajkawskiego jako kodu w chorwackiej literaturze „staje się znakiem kierującym odbiorcę bezpośrednio ku najbardziej skomplikowanym i fundamentalnym znaczeniom kultury jako całości”<sup>14</sup>. Wybór tego właśnie kodu organizuje przestrzeń świata przedstawionego, zaś konkretnie w dziele Krleży – zauważa badaczka – narzuca conceptualne utożsamienie następujących kategorii: naród to lud, lud to chłop, chłop to „kajkawiec”, „kajkawskość” to jedyna prawdziwa chorwackość. Dla Krleży „chorwacki plebejusz jest jedynym autentycznym podmiotem narodowej historii i tożsamości”<sup>15</sup>.

Sam wybór dialektu kajkawskiego inicjuje więc specyficzny proces semiozy, bez uwzględnienia którego dzieło Krleży jest niekompletne. Trzeba jednak powiedzieć, że opisana przez autorkę semioza samego aktu wyboru kajkawszczyzny nie jest bynajmniej jedyną w chorwackiej literaturze, choć – za sprawą mistrza chorwackiej sztuki słowa, jakim był niewątpliwie Krleża – taką rolę się najczęściej temu wyborowi przypisuje. Wydaje się, że równolegle funkcjonują co najmniej cztery inne możliwe semiozy tego aktu, przy czym w sensie lingwistycznym mowa tutaj nie tyle o idiomie czysto kajkawskim, ile o hybrydycznej kajkawsko-szto-kawskiej formie językowej, znanej w dialektologii jako *zagrebački govor*. Pierwsza semioza – a mowa o tym była we wstępie tego tekstu – jest narzędziem stygmatyzacji zagrzebskiego środowiska drobnomieszczańskiego<sup>16</sup>, druga konotuje zdradę narodową i formułowana jest przez dziewiętnastowieczną literaturę sztokawską w odniesieniu do prowęgierskich warstw szlacheckich<sup>17</sup> (z tym stygmatem – także za sprawą wyboru języka, choć na nieco innym poziomie – polemizował w swoich *Balladach* Krleża), trzecia poprzez zagrzebską kajkawszczyznę próbuje również

<sup>14</sup> M. Dąbrowska-Partyka, *Świadectwa i mistyfikacje...*, op. cit., s. 137.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>16</sup> Nawiasem mówiąc, w dramacie *Glembajevi* Krleża wyposażył bohaterów – to jest warstwy wyższe Zagrzebia – *agramerskim tekstem* (termin Krleży), który w tym konkretnym wypadku sprowadza się niemal wyłącznie do nadmiernych użyczeń języka niemieckiego – języka, z którego idiom zagrzebski czerpał najwięcej. Germański substrat staje się tutaj wskaźnikiem przynależności do środowisk Agramu-Zagrzebia.

<sup>17</sup> Sformułowanie tego problemu, por. M. Czerwiński: *Żyd tułacz a komunikacja publiczna w XIX-wiecznej Chorwacji na podstawie opowiadania Augusta Senoi*, „Pamiętnik Słowiański” 2005, t. LV, z. 2, s. 3–24.



zaktualizować mentalność i język młodych mieszkańców blokowisk (tzw. *kvar-tovski govor*, *urbana proza*), czwarta zaś przypisuje użytkownikom kajkawszczyzny karykaturalną rolę *purgerów*, czyli zadowolonych z siebie i ze swojej drobno-mieszcząńskiej mentalności mieszkańców Zagrzebia, najczęściej ludzi władzy lub wykwalifikowanych profesjonalistów.

Tak kompleksowa mozaika kodów kulturowych powoduje, że współczesny autor dysponuje polifonią już na poziomie samego wyboru dialektu kajkawskiego. Wyposażenie nim jakiejś postaci jest więc *a priori* znaczące, ale swoją semantyczną pełnię uzyskuje dopiero w określonym kontekście. Co więcej, wspomniany proces semiozy można uruchomić zarówno poprzez kondensację typowych dla określonego dialektu zjawisk językowych na wielu płaszczyznach tekstu, jak również tylko poprzez sygnalizację pewnych jego cech. I tak na przykład w niektórych przypadkach autor może uznać, że wystarczy wprowadzić tylko najbardziej bodaj prototypowy zaimek pytający *kaj* lub formy czasu przyszłego od czasownika posiłkowego *biti* (*bum*, *buš*, *bu*,... plus imiesłów czasu przeszłego na *-l*), w innych może chcieć wykorzystać zagrzebską specyfikę leksykalną, czyli przede wszystkim zaadaptowane zapożyczenia niemieckie (jak zrobił to Krleža w cyklu *Glembajevi*), w jeszcze innych cały komunikat może mieć podstawę kajkawską.

Ażeby zasygnalizować, w jaki sposób współczesna proza aktualizuje omawiany dialekt, wstępnej analizie poddam trzy książki. Zacznę od najbardziej nasyconego kajkawizmami tekstu, w którym mimetycznie naśladuje się język Zagrzebia (*Kavice* Dalibora Šimpragi, 2002). W dalszej kolejności przedstawię *Rutę Tannenbaum* Miljenka Jergovicia (2006) – powieść o losie Żydów w międzywojennym i wojennym Zagrzebiu, oraz powieść ułożoną w krajobrazie wyspiarskim, a traktującą o relacjach wielkiej polityki z lokalną specyfiką społeczną (*Osmi povjerenik* Renato Bareticia, 2003).

W opowiadaniach Šimpragi mamy do czynienia z monologiem, w którym młody mieszkaniak blokowiska w Nowym Zagrzebiu relacjonuje ważne dla swego środowiska wydarzenia. Przytoczmy reprezentatywny fragment tekstu pt. *Zeksana*:

– *Sanjal sam noćas da se Prnja vrnil. Ono, stojimo svi, škvarda, ispred nebas, i ko ono dolazi Prnja. A jeboti, sve normalno ko da nikad nije ni otišel. Kuiš. Možda zato kaj mi je neki dan rekel njegov stari da bu se vrnul, ono, čim se sve ono smiri, valjda već za kojih par mjeseci. Al ja čist sumnjam. Kuiš, prije bu oni za njim dole neg kaj bu se Prnja tilvra u Zagreb*<sup>18</sup> [podkr. – M.Cz.].

Jest to typowy *kvar-tovski govor* – język blokowisk. Odnajdujemy tutaj wiele kajkawizmów (zaimek *kaj*, czas przyszły od czasownika *biti*, zachowanie wygłosowego *-l*, apokopy typu *al*, *čist*), żargonowe formy językowe (język *šatrovački*, np. *tilvra*) czy wyrażenia pochodzące z języka mówionego (partykuła dyskursu *ono*, która nie pełni funkcji wskazującej, lecz fatyczną i spójnościową), także wulgaryzmy (*jeboti*). Wszystkie te wyrażenia – z perspektywy języka literackiego

<sup>18</sup> D. Šimpraga, *Zeksana*, [w:] *Tko govori, tko piše*, red. J. Pogačnik, Zagreb 2008, s. 469.

zwane barbaryzmami – mają na celu ewokację atmosfery obecności prototypowego mieszkańca blokowiska i jego marginalnego statusu w przestrzeni miasta i w kulturze jako całości. Zarówno język, jak i miejsce tego użytkownika w hierarchii społecznej są peryferyjne, znajdują się z dala od *centrum*<sup>19</sup>. Los skazał go na wegetację, ale literatura próbuje z tego uczynić przywilej. Peryferyjność społeczna i językowa stają się tematem literackim, a więc otrzymują szansę zaistnienia w kulturze ogólnonarodowej. Pytanie, czy taka literackość – bynajmniej nieodświętna – ma jeszcze coś wspólnego z artystem, jest pytaniem na inną okazję. Dla nas istotny jest fakt, że wyeksponowanie zagrzebskiej kajkawszczyzny i splecenie jej z językiem nizin społecznych przypisuje temu dialektowi zupełnie nową rolę w chorwackiej literaturze, a także – w dalszej kolejności – w chorwackim uniwersum komunikowania.

Z kolei w *Rucie Tannenbaum* Jergović w zupełnie inny sposób wykorzystuje stylistyczny potencjał kajkawszczyzny, ale dodajmy – czyni to z zewnątrz, jako sztokawiec z Sarajewa. Co więcej, architektura tekstu – narracja – jest tutaj osadzona na fundamencie sztokawskim, choć utkana z wtrętów kajkawskich, zarówno języka postaci (w formie mowy zależnej lub pozornie zależnej), jak i komentarzy od narratora, które – często ironicznie i jadowicie – naśladują zagrzebską *malograđanštinę*. W tym kontekście zagrzebska kajkawszczyzna presuponuje (i ewokuje) szereg asocjacji, które można by zapisać w sposób następujący:

[Zagrzeb to najważniejsze miasto Chorwacji (to „*beli Zagreb grad*”), mieszkańcy miasta to z dziada pradziada obywatele stolicy, obywatele to *fina zagrebačka gospoda*, *fina zagrebačka gospoda* to kajkawcy].

W tym ujęciu kajkawszczyzna, tu reprezentowana przez *zagrebački govor*, nie jest już kodem plebejskim, o czym pisała w swoim studium Maria Dąbrowska-Partyka, lecz idiomem miejskim, w sensie lingwistycznym zaś – kodem hybrydycznym zarówno na poziomie dialektu (mieszanka kajkawsko-sztokawska), jak i socjolektu (mowa zróżnicowanych grup społecznych Zagrzebia). A wszystko to zostaje skonfrontowane z literacką nowosztokawszczyzną. Zresztą, co niezwykle tutaj istotne, kultura miejska – w przeciwieństwie do wiejskiej – zakłada niemal *a priori* hybrydyczność na wielu poziomach. Wielość języków jest w każdym mieście rzeczą normalną, wręcz oczekiwaną. Nie wykorzystywali tego potencjału pisarze chorwaccy starszych generacji, a dobrym tego przykładem może być cytowany już Ivan Slamnig, który w swoich opowiadaniach osadzonych w Zagrzebiu pozbawił bohaterów ich lokalnej przynależności językowej.

Zapewne w *Rucie Tannenbaum* sama obecność kajkawszczyzny nie jest aż tak znacząca, jak u Krleży, ale nie może być niedoceniona. Nie od rzeczy będzie także powiedzieć, że osadzenie kajkawszczyzny i miasta Zagrzebia w kontekście dru-

<sup>19</sup> Problem ów, w duchu rozmaitych aksjomatów postmodernistycznych, omawia Maša Kolanović, *Što je urbano u „urbanoj prozi”* (*Grad koji proizvodi i grad iz kojega proizlazi suvremena hrvatska proza*), [w:] *Miasto w kulturze chorwackiej*, red. M. Falski i M. Kryśka-Mosur, Warszawa 2008, s. 227–252.

giej wojny światowej jest instrukcją dla odbiorcy, która u czytelnika rodzimego ewokuje cały szereg skojarzeń semantycznych typu: wojenna Chorwacja – kolaboracja ustaszy – reżim faszystowski – ustawy rasowe, itd. Jergović tę semiozę wykorzystuje, stygmatyzując mieszkańców miasta za ich polityczny koniunkturalizm. A wszystko po to, aby pośrednio wskrzesić stereotyp, jaki kajkawszczyźnie przypisała dziewiętnastowieczna ideologia narodowa. Opatrzono ją wówczas – o czym była mowa – znakiem wstecznictwa, zarówno w wymiarze kulturowym, jak i politycznym. Iliryzm bowiem, a także ideologie mu pokrewne, eksponowały nie tylko zjednoczenie ziem chorwackich i polityczną autonomię, ale także egalitarystyczny program społeczny w duchu francuskim. Natomiast znaczna część kajkawskojęzycznej szlachty, zwanej *mađaronami* (od projektu utrzymania związków z Węgrami), broniąc swoich przywilejów, odrzucała oba te programy. Nowa inkarnacja kajkawszczyzny w utworze Jergovicia powoduje więc, że stara dziewiętnastowieczna semioza zostaje na nowo zaktualizowana, gdyż zarówno prowincjonalna i egoistyczna polityka *mađaronów*, jak i kolaboracja chorwackich nacjonalistów z faszyzmem są oceniane jako wybory niewłaściwe, w istocie zaściankowe. Mówić po kajkawsku, powiedzmy za Jergoviciem, to dokończyć niewłaściwego wyboru.

W jeszcze innym kontekście pojawia się kajkawszczyzna w powieści Renato Bareticia pt. *Osmi povjerenik*. Opowiada ona o perypetiach młodego, prominentnego i zdolnego polityka wymyślonej partii rządzącej, Sinišy Mesnjaka, który za uczestnictwo w sfingowanym skandalu obyczajowym zostaje chwilowo odsunięty od wielkiej polityki i wysłany na jedną z wysp chorwackiego Adriatyku, gdzie w imieniu władz ma zorganizować wybory. W nadziei, że szybko upora się ze swoim nowym zadaniem i tryumfalnie powróci do Zagrzebia, bohater udaje się na wyspę Trećić (Trzecią). Wykreowana przez Bareticia wyspa, *otok bez povijesti* (wyspa bez historii) znajduje się tuż za wyspą Prvić i Drugić (Pierwszą i Drugą), czyli poza zasięgiem telefonu komórkowego czy stacjonarnego, odcięta jest też od internetu. Co więcej, zagrzebski polityk, przystępując do wykonania zadania, musi się także zmierzyć z zagadkami świata udziwnionego przez wielobarwną mozaikę językową. Wielobarwność ową osiąga pisarz dzięki umiejętnemu wykorzystaniu rozmaitych kodów uczestniczących w konkretnych zdarzeniach komunikacyjnych. Okazuje się, że na wyspie nie sposób zaprowadzić porządku, gdyż ludzie, poza tym, że czężą tajemniczego australijskiego emigranta – Bonina Smeraldicha, używają także swoistego języka. Gwara autochtonów to stary czakawski idiom, inkrustowany romanizmami i anglicyzmami pochodzenia australijskiego, który uniemożliwia jakiegokolwiek porozumienie. Obok australijskich repatriantów i zdziwaczałych autochtonów, na wyspie pojawiają się także odpowiedzialni za dostawę towarów włoscy mafiosi i wątpliwej reputacji osobnicy rodem z Bośni. Selim Ferhatović – pochodzący z Bośni „menedżer” przemysłu pornograficznego, *ilegalni azilant*, który na wyspie ukrywa się przed innymi kryminalistami – wyróżnia się oczywiście językowymi naleciałościami bośniackimi. W takim wielogłosowym gwarze główny bohater jawi się jako użytkownik języka najbardziej zbliżo-

nego do literackiej sztokawszczyzny, ale ma ona wiele wymiarów stylistycznych. Najbardziej standardowa jest wtedy, gdy podmiot mówiący oficjalnie zwraca się do ludności wyspy, przy czym najczęściej wzbogacona jest przez styl administracyjny, najmniej standardowa zaś wtedy, gdy występuje on w kontaktach nieoficjalnych. Wówczas bowiem na czoło wybija się żargon zagrzebskich polityków, w niektórych tylko momentach wzbogacony przez elementy kojarzone z dialektem kajkawskim. Zagrzebska sztokawszczyzna (z domieszką kajkawizmów) stygmatyzuje Sinię Mesnjaka jako „*purgera*”, czyli naiwnego i politowania godnego mięczaka o ugładzonych manierach drobnomieszczańskiego środowiska. Autor obdarzył swego bohatera tylko niektórymi słowami typowymi dla języka Agramu: *kužiti*, synkopami: *tolko* (zamiast *toliko*), *kolko* (zamiast *koliko*), apokopami *al* (zamiast *ali*) i *ono* (jako partykuła tekstu mówionego: „...*al ne, ono, z bog vijesti...*”, s. 187), brak natomiast najbardziej prototypowego zaimka *kaj* czy typowego dla kajkawszczyzny czasu przyszłego tworzonego od czasownika *biti* (odpowiednio: *bum, buš, bu, bumo, bute, buju*). Dziwne jest, że autor bardziej nie wyeksponował tego kodu, wszakże wszystkie pozostałe idiomy, czyli język Bośniaków i autochtónów wyspy są niezwykle bogato stylizowane i pełnią funkcje znaczące. Pozostaje więc kajkawszczyzna, poza owymi kilkoma przykładami, na poziomie implikowanym: czytelnik wie, że ów polityk pochodzi z Zagrzebia, o czym przypomina mu wszechobecny żargon polityczny (w tym wypadku chodzi o szeroko rozumianą dyrektywność i apodyktyczność sądów politycznych) niepozostający bez wpływu na illokucyjną wartość komunikatu.

\* \* \*

Przedstawione w tym tekście tezy wymagają dodatkowych badań stylistycznych, zarówno synchronicznych, jak i diachronicznych. Być może dzięki nim uda się lepiej zrozumieć specyficzną dla chorwackiej kultury słowa pisanego zależność między wzorcowym komunikowaniem funkcjonalnym a wolnością ekspresji literackiej. Być może także dzięki takim badaniom chorwacka kultura uwolni się od zbędnego bagażu, jakim jest wszechobecny lęk przed utratą własnej podmiotowości. Być może w wielojęzyczności – ale w takiej wielojęzyczności, która nie jest zamknięta w bezpiecznej przechowalni z napisem „literatura regionalna”, lecz w takiej, która przekracza granice skanonizowanego języka literatury – dostrzeże swoje niezaprzeczalne bogactwo. Trzeba bowiem powiedzieć z całym przekonaniem, że nie grozi chorwackiej kulturze ani utrata podmiotowości, ani też nadmierna ekspansja kultury plebejskiej. Grozi jej natomiast – ale to nie tylko problem chorwackiej literatury – ‘plebejska mentalność’, która, w imię bezrefleksyjnego eksponowania grup i języków zmarginalizowanych, będzie ponad wszelką miarę propagować kicz i bezwartościową sztukę słowa.